

DE LA LIGNE AU TRAIT,
DU TRAIT AU DESSIN

Sophie Jaffro création-instauration
DNSEP 2014-2015, École Supérieure d'Art d'Avignon

Direction de recherche : Caroline Dubois

Direction de projet : Carlos Kusnir

En géométrie, la ligne est une longueur sans largeur. Droite, elle est associée à une unique dimension.

En tant qu'élément constitutif d'un dessin, la ligne évolue dans un espace à deux dimensions. Son tracé, dépendant de la surface sur laquelle elle s'inscrit, de l'outil tracté par la main, devient un trait. Il s'agira d'aborder les enjeux qu'implique la matérialisation de la ligne sur une surface, de comprendre dans quelle mesure elle est le témoin du geste qui l'a tracée.

La ligne tracée est créatrice de formes. Elle devient une ligne dessinée selon la fonction qu'on lui attribue. C'est en se penchant sur sa destination que nous tenterons de dégager les modalités de perception de la ligne.

La réflexion sera menée en dialogue avec des citations de trois auteurs principaux : Wassily Kandinsky, qui, en 1911, propose dans Point et ligne sur plan une approche théorique de la ligne dans l'oeuvre, Tim Ingold, avec Une brève histoire des lignes, qui aborde la ligne dans d'autres contextes que celui de l'art, et Jean-Luc Nancy dont l'ouvrage Le plaisir au dessin traite davantage du procédé de création et de la perception du regardeur face au dessin.

Ligne :

figure dont un fil très
fin donne l'image : un
point qui se déplace
engendre une ligne.

I. RELATION ENTRE LA LIGNE ET LA SURFACE

La surface dans le support : quelle relation entre la ligne et la surface ?

La ligne dessinée ne peut être visible que dans le cas où elle est matérialisée, inscrite sur une surface. Le tracé naît de la rencontre entre l'outil, guidé par le geste de la main, et le support. Ce dernier est nécessaire dans le sens où il « supporte » la ligne, il lui est indispensable puisqu'il lui fournit l'espace où se matérialiser. La ligne agit alors sur le support, laissant la trace du geste qui l'a créée, s'inscrivant sur lui. Mais la surface, en tant que type de support, de matériau, agit également sur la ligne. Le matériau reçoit la ligne, mais la manière dont il la restitue dépend de ses caractéristiques. Il réagit différemment, selon sa nature, à l'outil qui dessine, au médium employé, et, visuellement, nous rend le trait d'une manière qui lui est propre.

Les caractéristiques du support agissent aussi sur le geste effectué par la main : selon qu'il sera lisse, rugueux, fragile, qu'il absorbera la ligne ou la rejettera, le geste aura tendance à s'adapter au terrain sur lequel il agit. La pression de la main, la vitesse du mouvement, son rythme et sa souplesse s'ajusteront au comportement du support, donnant à la ligne une « personnalité » intimement liée au tempérament de la surface qu'elle investira.

La surface, en tant que support, n'agit pas uniquement sur la ligne par les caractéristiques techniques qui définissent sa nature, mais également en terme d'espace. Effectivement, l'impact de ligne dépend notamment de sa relation à l'espace qu'elle occupe ; elle n'aura sensiblement pas le même *poids*, la même *signification*, selon le format du support, selon l'espace qui lui est disponible (ses proportions, sa forme, ses dimensions, la place qu'elle occupe dans cet espace, etc).

« [...] la ligne est le point lui-même – ce point nul de naissance, cette origine à soi dérobée – en train de diviser l'espace, le divisant en le disposant et en le formant, l'informant en le creusant et en l'affectant, ouvrant des possibilités neuves pour d'autres espacements, c'est-à-dire des écarts et des proximités, pour des enveloppements et pour des évitements, pour des plis, des courbures, des départs et des retours. La ligne – c'est ainsi qu'elle a ou plutôt qu'elle est un désir – ne fait rien d'autre que mobiliser et tirer en avant un point de vérité : là où il apparaît soudain possible d'aller de rien à quelque chose.»¹

Résultat de la mise en mouvement d'un point, la ligne sensibilise en effet la surface sur laquelle elle évolue. Pour Jean-Luc Nancy, la ligne est bien un élément constitutif d'un dessin, ce qui donne forme à l'espace sur lequel elle agit : elle est créatrice de sens, de sensations par le fait même d'avancer à travers l'espace.

1.NANCY J-L. *Le plaisir au dessin*,p.124.

Kandinsky quant à lui, bien que considérant également la ligne comme un élément graphique porteur de sens, considère que c'est la position de la ligne dans l'espace de la toile qui connote la sensation que le dessin va provoquer chez le regardeur. Ces impressions sont alors précisément symbolisées, presque codées, par les lignes.

Il théorise en effet ces effets « sensibles », universels selon lui, que provoquent les lignes par rapport à l'espace qu'elles occupent, en nous expliquant par exemple que les éléments placés dans le haut d'un plan paraîtraient disséminés, légers, tandis que ceux placés vers le bas sembleraient plus lourds. Cette sensation est assurément liée à la gravité, qui fait que les objets tombent du haut vers le bas, que le sol est sous nos pieds tandis que le ciel est au-dessus de nos têtes.

« Le «haut» évoque l'idée d'une plus grande souplesse, une sensation de légèreté, d'ascension et finalement de liberté. [...] Le «bas» agit à l'opposé : densité, pesanteur, contrainte. »¹

Kandinsky traduit aussi une symbolique gauche/droite : la gauche, dans l'espace d'un tableau, évoquerait la souplesse, la libération et l'aventure, tandis qu'à l'inverse la droite connoterait l'idée de repos, donnerait la sensation de « rentrer » vers quelque chose de rassurant.

1. KANDINSKY W., *Point et ligne sur plan*, p.147.

Il me semble qu'ici l'impact émotionnel ne peut être à ce point généralisé, puisqu'il dépend aussi d'influences culturelles qui varient d'une société à l'autre, de l'histoire personnelle de chaque individu, qu'il s'agisse du sens de l'écriture, de la manière conventionnelle de noter le temps (lignes du temps dont les dates les plus anciennes sont à gauche, les plus récentes vers la droite), ou même du fait d'être droitier ou gaucher. La pertinence de la signification symbolique trouve, à mon sens, sa limite dans le fait qu'elle ne peut être appliquée de manière universelle. De plus, le fait même de chercher à saisir la symbolique de la composition n'est pas la seule manière de regarder une œuvre, et bien que nos connaissances influent sur la perception d'une œuvre, il est possible de s'en détacher pour en faire l'expérience sensible, en abandonnant les repères intellectuels et rationnels.

Jean-Luc Nancy ne refuse pas l'idée que la ligne contienne en elle-même une référence à autre chose qu'à sa forme mais n'en parle pas en terme de symbolique. C'est dans la manière dont le dessinateur conduit la ligne, dans le mouvement qui trace cette ligne, que l'on peut retrouver l'influence d'éléments informels, extérieurs aux simples choix graphiques qui s'opèrent lors de la réalisation du dessin.

*« Entre la main et la trace,
la plume, du stylo-bille
mouvement qui va de la
trace pour ployer encore
pulsion, une énergie recueillie
de toute une histoire, toute
du monde qui vient
vibration*

1. NANCY J-L., *Le Plaisir au dessin*, p.123.

Le dessin est en effet intimement lié à la surface que le support constitue : le tracé dépend des caractéristiques du support, de l'espace qu'il offre et des contraintes qu'impose le matériau. Cependant, le rapport entre la ligne et son support s'effectue aussi dans le sens inverse. La surface est également affectée par le tracé du dessin : d'abord physiquement, par la matière déposée à la surface par le biais du contact entre l'outil et le support. Ensuite, par une influence de l'ordre du sensible ; le geste du dessinateur « sensibilise » effectivement l'espace du support. Il fait de cette surface vierge quelque chose de singulier en y faisant naître la forme. Le dessin « connote » l'espace, le particularise.

Que ce soit selon Kandinsky ou Nancy, dont les visions diffèrent pourtant, c'est bien cette particularité - ou plutôt cette *particularisation* - de l'espace qui fait sens, qui génère la sensation éprouvée face au dessin.

*dans l'élan du crayon, de
ou du fusain, dans le
main à la trace et reflue de la
la main, est drainée une
de toute une culture et
une pensée, une expérience
se rassembler dans la
du trait. »¹*

La surface au sein de l'image : le plan

La surface du support et la ligne qui s'y trace sont dépendantes l'une de l'autre. Cependant, le dessin peut être lié à une notion de surface autre que celle du support. En effet, visuellement, dans le dessin lui-même, les lignes peuvent donner l'impression d'évoluer sur des surfaces différentes, par leur organisation dans l'espace. Leur disposition peut ainsi *créer* de nouvelles surfaces, des plans différents au sein de l'image, donnant un effet de distance, de profondeur. Lignes et surface peuvent cohabiter à une autre échelle que celle, physique et tangible, du support.

L'utilisation de la perspective dans certaines images figuratives fonctionne en effet de cette manière, c'est-à-dire que l'agencement des lignes est fait de telle sorte qu'elles créent des apparences de surfaces, qui elles-mêmes fabriquent des apparences de volumes. Les lignes de fuite et la structure de l'image fonctionnent alors comme les trois axes de coordonnées que nous utilisons pour nous représenter l'espace en géométrie. Ainsi les volumes qu'il est possible de représenter nous donnent une impression de profondeur, fabriquant un espace tridimensionnel sur la surface pourtant plane du support.

Ici, nous apercevons un nouveau type de rapport entre la ligne et la surface ; des lignes matérialisées, dont le tracé existe sur une surface réelle, *fabriquent* l'illusion de plans, eux immatériels. De même, en sortant du domaine du dessin, nous nous confrontons également à la présence de lignes immatérielles.

« Jusqu'à présent, les lignes qui nous ont intéressés sont celles qui avaient une présence phénoménale réelle dans l'environnement ou dans les corps des organismes qui l'occupent – y compris les hommes. [...] Nous pouvons toutefois considérer la ligne dans un sens plus visionnaire ou métaphysique. Ainsi, la géométrie euclidienne, pour reprendre les mots de Jean-François Billeter ¹, "n'a ni corps, ni couleur, ni grain, ni aucune qualité sensible, parce qu'elle est de nature abstraite, intellectuelle, rationnelle". » ²

Tim Ingold, évoque ce phénomène en s'appuyant sur l'exemple des lignes de repères de la géométrie euclidienne. Ces lignes n'ont en effet aucune existence physique, ni aucun rapport avec une surface matérielle.

1. Auteur de *L'Art chinois de l'écriture* (1989), cité par INGOLD à propos des « lignes fantômes ».

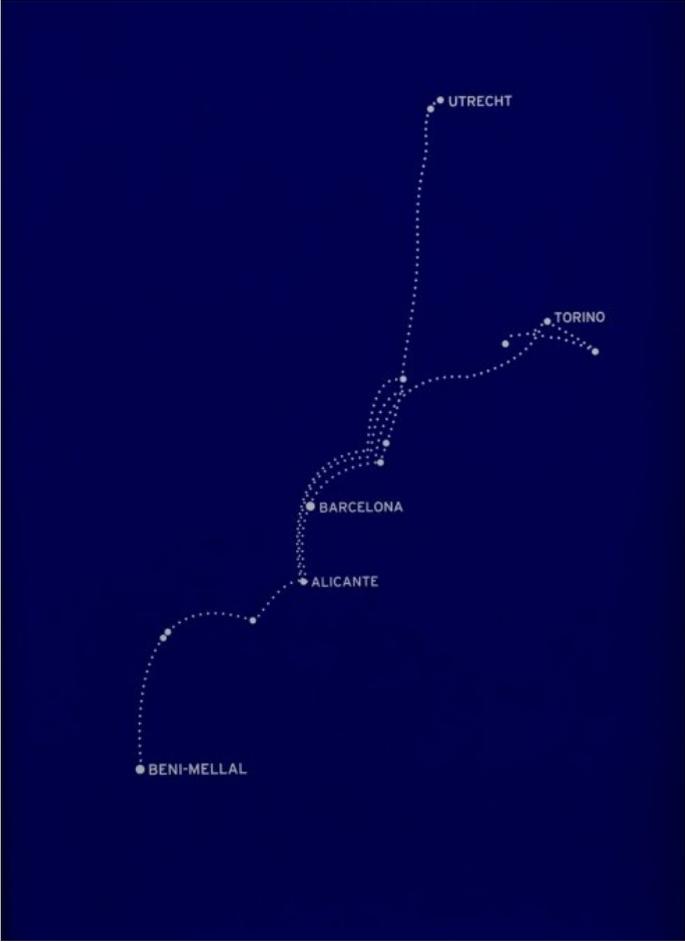
2. INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, p.70.

L'auteur, dans sa classification des lignes, évoque également des lignes imaginaires qui ont une influence sur des surfaces réelles. Il s'agit par exemple des fuseaux horaires, des frontières entre les pays ou encore des lignes qui nous permettent de nous repérer à la surface de la Terre (latitudes, longitudes, Équateur, etc.), qui, bien qu'elles n'aient pas de tracé matériel à la surface de la planète, ont une position que nous connaissons. Elles sont en effet dépendantes d'une surface tangible, réelle, ont une incidence sur elle, mais ne sont pas tracées sur cette surface. Il est alors possible de les symboliser au moyen d'une carte, substitut du support physique, à la surface de laquelle ces lignes peuvent être matérialisées.

De la même manière que des lignes, qui, tracées sur un support, peuvent donner naissance à des surfaces, il est possible pour d'autres lignes imaginaires de créer des plans. Prenons l'exemple des lignes qui relient les étoiles entre elles pour nous donner à voir les constellations. Ces lignes n'ont aucune qualité tangible ; elles relient des étoiles entre elles pour représenter des formes figuratives, intelligibles, mais celles-ci ne sont pas non plus liées à une quelconque surface matérielle ; elles *créent* la surface sur laquelle elles semblent se trouver. En effet, le plan dont elles dépendent n'a pas de position dans l'espace, puisque les étoiles que ces lignes relient ne sont pas toutes à la même distance de la Terre. Le dessin des constellations les présente sous le même angle de vue fixe (celui que nous avons à partir de la Terre), les ramenant alors sur un même plan, une même surface.

Bouchra Khalili – The Mapping Journey Project :
The constellations¹

Bouchra Khalili : The Mapping Journey Project : The Constellations



1. KHALILI, Bouchra. *The Constellations*, fig. 7. Impression sérigraphique sur papier BFK Rives, contrecollée sur aluminium ; (40 x 60 cm), 2011. Galerie Polaris, Paris.

La constellation comporte en effet l'idée de lignes évoluant sur un plan imaginaire, que l'on ne peut pas positionner géographiquement. Elle attribue également une position inexacte aux points qu'elle relie – les étoiles – en les représentant dans un plan (à deux dimensions) alors qu'ils évoluent dans un espace tridimensionnel. L'artiste Bouchra Khalili, à travers le *Mapping Journey Project*, joue avec cette idée de perte de repères dans l'espace. En effet, avec *The Constellations*, qui constitue la troisième et dernière étape du *mapping Journey Project*, elle travaille sur les déplacements d'immigrants à travers l'espace méditerranéen. L'artiste a d'abord fait tracer aux migrants leur trajet, de ville en ville, sur une carte, puis a privé ce tracé du contexte qui permettait de localiser géographiquement ces déplacements, ne fournissant comme seule information que le nom des villes. Les lignes ainsi tracées correspondent donc à un déplacement, elles n'ont au départ aucune matérialité, leur existence dépend uniquement du trajet réalisé par une personne.

L'artiste joue avec l'idée de la constellation, de la carte du ciel, qui était employée par les navigateurs, les étoiles étant les seuls points de repère utilisables en mer. En effet, il s'agit pour elle d'évoquer le sentiment d'égarement du migrant, qui

avance sans savoir où il va, et n'ayant comme indication pour se localiser que le nom des villes qu'il traverse. Les villes représentées sur les constellations de Bouchra Khalili existent, mais les lignes qui les relie n'ont pas d'existence physique, de la même manière que les étoiles sont présentes dans le ciel tandis que les lignes que l'on trace pour les relier n'apparaissent que sur les cartes qui le représente.

Ainsi, le migrant, par son déplacement, crée une ligne, sans existence matérielle, à la surface de la Terre. L'artiste, en faisant tracer ces lignes, leur donne une existence physique.

Le support de la carte réfère à la matérialité du territoire sur lequel ils ont voyagé. En décontextualisant ce tracé, en le privant du support qui nous indique qu'il s'agit d'un déplacement dans un territoire, la ligne devient comme flottante, elle n'est plus dépendante de la surface sur laquelle elle est née. Elle endosse alors le même rôle que les lignes imaginaires que nous traçons entre les étoiles pour donner à voir les représentations du Zodiaque ; elle relie des points qui existent – les villes – et paraissent dessiner une forme. Le cheminement de la ligne ne semble plus dépendre d'un déplacement humain, qui a pris telle ou telle direction en

fonction des caractéristiques du territoire, des contraintes liées aux frontières, etc. Il semble relever du dessin, et par la référence faite aux constellations, il nous est possible d'imaginer cette ligne comme l'ossature d'une forme figurative, et non plus comme une indication géographique.

Bouchra Khalili passe en effet dans cette pièce d'un tracé indicatif sur la géographie à un tracé dont la seule caractéristique perceptible est la forme, transformant une cartographie en dessin. En faisant disparaître la surface, elle attire l'attention sur la ligne. À l'inverse, le dessin peut également permettre de mettre en lumière comment la ligne génère des surfaces.

Par l'utilisation systématique de lignes par exemple, à la manière de fils tissés entre eux, ou tricotés, des surfaces apparaissent. Croissant comme par prolifération, les lignes semblent parfois s'organiser en une sorte de tissu organique dont l'intégrité tient à leur enchevêtrement. Ces éléments linéaires, en se réunissant, s'organisent en deux dimensions. Par zones, les plans ainsi créés donnent une sensation de distance. À l'inverse des constellations qui fabriquent des surfaces sur lesquelles les points qu'elles relient ne sont pas, les lignes dessinées évoluent sur une surface matérielle, mais paraissent parfois s'en détacher, créant une profondeur entre différents plans au sein même de l'image.

Hiroyuki Doi – *Untitled [HD 3612]* ¹

Hiroyuki Doi – *Untitled [HD 3612]*



1. DOI, Hiroyuki. *Untitled [HD 3612]*. Encre sur papier mashi ; (96,5 x 96,5 cm).
New-York : Ricco/Maresca Gallery.



[détail]

L'impression de profondeur, de relief, est présente dans les dessins d'Hiroiyuki Doi. C'est un effet visuel qui résulte des variations de diamètre des cercles qu'il dessine. En effet, la répétition de ces cercles, leur prolifération semblent s'organiser comme un tissu cellulaire, une surface composée de plusieurs éléments liés les uns aux autres. Les zones dans lesquelles les cercles sont plus grands comprennent, comparativement à une même surface remplie de cercles plus petits, moins de traits de stylo. Ces zones, dans lesquelles la répartition des cercles est moins dense, sont donc plus claires, et nous paraissent plus proches de nous, tandis que les zones sombres semblent être dans le fond de l'image. Cet effet d'éloignement donné par une impression de lumière sur les éléments les plus proches est confirmé par le réflexe de lecture de l'image lié à la perspective, qui représente les objets de plus en plus petits au fur et à mesure qu'ils s'éloignent.

Les lignes dessinées peuvent donc être génératrices de surfaces, mais aussi de volumes, puisque la notion de profondeur ou de distance suggère l'addition d'une troisième dimension aux deux dimensions qui constituent le support. Cependant, l'existence de la ligne n'est pas uniquement liée au tracé ou au dessin, et peut elle-même évoluer dans un espace tridimensionnel.

«Un fil est un filament d'un certain type, qui peut être entrelacé avec d'autres fils ou suspendu entre des points d'un espace à trois dimensions. À un niveau relativement microscopique, les fils ont des surfaces ; en revanche, ils ne s'inscrivent pas sur des surfaces.»¹

1. INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, p.60.

Chiharu Shiota – *Other Side*¹

Chiharu Shiota - Other Side

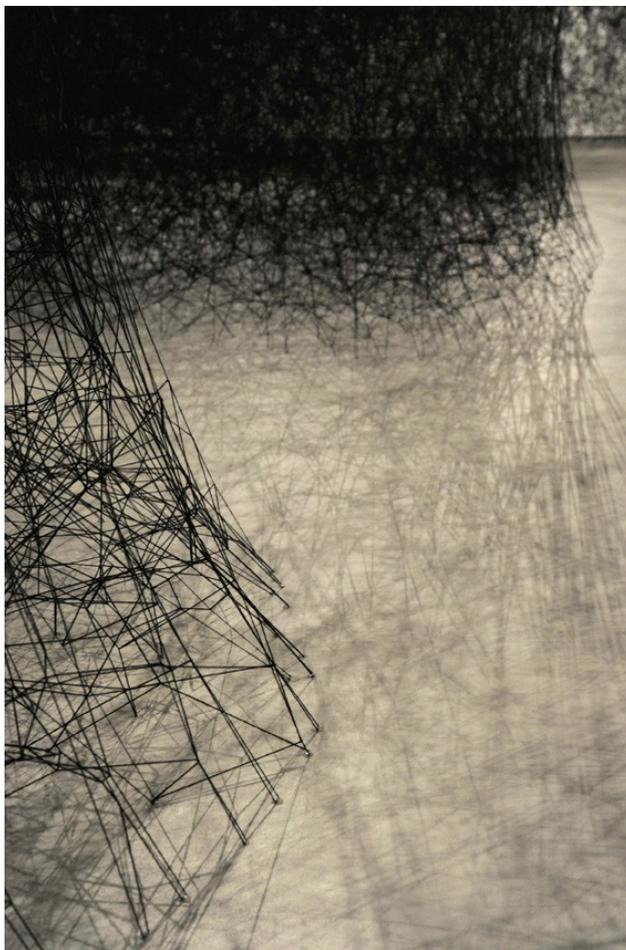


Dans ses pièces, Chiharu Shiota utilise des lignes existant matériellement, des éléments : des fils de coton. Tendus à travers l'espace, à la manière de toiles d'araignées dans lesquelles des objets sont piégés, ils y créent des volumes et le saturent. Le passage à deux puis trois dimensions en combinant des fils entre eux se retrouve dans le tissage, le tricot, qui en entrelaçant des brins donne naissance à des surfaces. Ici, l'existence de surfaces n'est pas

1. SHIOTA, Chiharu. *Other Side*. Installation ; (dimensions variables), 2013. Eastourne : Towner. (photographies : Allison Bettles.)

née de l'entrelacs des fils en lui-même, pas assez dense pour créer une surface, mais dépend des volumes : par la répartition dans l'espace, c'est la séparation entre les zones investies par ces fils et les espaces laissés libres qui constitue des surfaces, à la manière de murs.

L'accumulation de ces lignes, l'envahissement qu'elles opèrent dans l'espace donne naissance à une sorte de matière, en volume, bien que n'étant pas « pleine », empêche le regardeur d'y pénétrer. C'est face à ces surfaces que le regardeur peut finalement faire l'expérience de la pièce, contraint de rester à l'extérieur de l'espace saturé de fils tendus. Il ne peut avoir accès qu'à cette frontière, agissant comme une vitrine qui lui donne à voir ce qui se passe dans l'espace investi par les fils, et l'obligeant à rester dans l'espace laissé vide, dédié à sa déambulation. Cependant, il est finalement lui-même à l'intérieur de cette masse. À une échelle plus large, la masse de fils envahit l'espace de telle sorte que les espaces laissés libres ne sont plus à l'extérieur, mais à l'intérieur de celle-ci, à la manière de galeries creusées dans la matière. De part et d'autre de la surface de séparation entre l'espace saturé et l'espace libre, seule interface directe entre le regardeur et la masse de fils entrelacés, l'intérieur et l'extérieur se confondent.



En utilisant des fils qui n'évoluent pas sur un support, le travail de Chiharu Shiota ignore l'influence de la nature du support sur le cheminement de la ligne. Si l'on revient aux lignes dessinées, la manière dont le tracé de celles-ci semble dépendre du support ou au contraire s'en détacher nous amène à nous intéresser à la notion d'*inscription*.

Inscription de la ligne sur une surface

En observant les liens existants entre la ligne et la surface, que ce soit ceux qui unissent le tracé au support ou ceux qui, au sein de l'image, créent des surfaces, la notion d'*inscription* apparaît. L'inscription est la nature du lien entre le tracé et le support qui l'accueille. Il dépend, comme nous l'avons vu, effectivement des matériaux et des outils, qui selon leurs caractéristiques, contredisent la ligne et son tracé, ou l'accompagnent.

*« Une simple
composition linéaire
peut être traitée de deux
façons – ou bien elle est
intégrée au plan
original, ou elle flotte
librement dans l'espace.
Le point, qui s'incruste
dans le plan, peut lui
aussi, se libérer de la
surface et "planer" dans
l'espace. »¹*

La notion d'inscription est aussi liée à la manière dont les lignes se détachent du support en paraissant évoluer sur des surfaces qui leur sont propres, indépendantes et en-dehors de la surface du support.

En effet, « inscrire », qu'on l'entende au sens de graver des caractères sur un support, de noter son nom dans un registre pour officialiser le fait de participer à quelque chose, ou en mathématiques, de tracer une figure à l'intérieur d'une autre, ce geste fait référence au fait de *faire partie* de quelque chose, d'être à *l'intérieur* de quelque chose.

1. KANDINSKY W., *Point et ligne sur plan*, p.182.

Ainsi, à propos du dessin, l'inscription est pour moi la manière dont le tracé habite le support, dont il est ancré (encre ?) à la surface du papier. Les outils et la nature du papier instaurent inévitablement des conditions de tracé qui leur sont propres. Certains déposent de la matière à la surface du papier, d'autres s'attaquent au papier dans son épaisseur, (comme le crayon qui le grave de sa mine en plus de déposer de la matière), d'autres encore déposent la matière en son sein-même (l'encre de Chine s'imprègne au cœur du papier).

Cependant, indépendamment des outils, l'organisation des lignes dans l'image peut confirmer le fait que le tracé soit inscrit à la surface du papier, qu'il y évolue, ou au contraire, l'en détacher, en donnant à notre œil l'impression que les lignes existent sur une surface différente de celle du support. Le rapport à la matérialité du support en est alors amoindri, agissant dans ce cas à la manière d'un écran sur lequel on projette des images, nécessaire à leur visibilité, mais sur lequel les images n'existent pas réellement.

C'est aussi sur cette idée que travaille l'artiste Bouchra Khalili en décontextualisant les lignes qu'elle représente : l'utilisation du fond bleu suggère évidemment le ciel de nuit, mais évoque également le fond bleu « neutre » utilisé dans l'incrustation numérique d'images. Elle isole ainsi la ligne, la déconnectant de son tracé initial et du support matériel de la carte.

Le lien entre le déplacement du migrant et le cheminement de la ligne est définitivement brisé : il est déplacé une première fois lorsqu'elle fait tracer ce déplacement sur une carte – là le lien est encore présent entre la ligne, le corps, et la surface –, il est alors totalement effacé lorsqu'elle récupère uniquement la forme de ce déplacement pour l'isoler. Ce décalage entre le support et le tracé marque également un détachement envers le troisième élément participant au dessin de la ligne : le geste.

Trait :

ligne, marque tracée
sur du papier ou une
surface quelconque.

II. LA LIGNE : TRACE D'UN GESTE

L'inscription : montrer le geste

Il s'agit en effet de ne plus appréhender la ligne comme une image désincarnée, posée sur du papier, comme si elle avait été imprimée par une machine, mais de la considérer comme le témoin du geste qui l'a tracée. Cela consiste non seulement à prendre en compte l'image que l'on voit, c'est-à-dire à être réceptif à sa forme, mais également à considérer la production de cette image, dans la mesure où l'artiste nous y donne accès.

L'appréhension du dessin (voire de l'écriture) comme un ensemble de gestes et pas seulement d'images s'illustre notamment dans l'apprentissage des caractères composant l'écriture chinoise. Cette méthode d'apprentissage diffère de celle de l'Occident, qui la plupart du temps est basée sur un apprentissage visuel : il s'agit de retenir la forme de la lettre. En revanche, on apprend aux enfant chinois à « dessiner » les lettres en l'air, faisant alors davantage participer le corps. C'est seulement une fois le geste assimilé qu'on en fixe la trace par écrit.

« C'est ainsi que les enfants de Chine apprennent traditionnellement à écrire. [...] La main sait comment former chaque caractère même si l'œil en a oublié la forme. Du même coup, cela signifie qu'on peut "lire" un geste dans l'air aussi facilement qu'un geste tracé sur du papier. La trace matérielle est presque un produit dérivé et accessoire, puisque c'est le mouvement d'exécution qui compte.»¹

1. INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, p.176.

Dans le dessin, la trace n'est pas seulement accessoire comme peut l'être celle des caractères de l'écriture chinoise ; en effet le geste n'est pas dépendant du support qu'il vient marquer, puisqu'il s'en trouve affecté au cours de la réalisation.

Le même geste peut être répété, le dessin ne sera pas pour autant similaire ; les conditions matérielles du support et des outils influencent le dessin.

« Entre la main et la trace, [...] dans le mouvement qui va de la main à la trace et reflue de la trace pour ployer encore la main, est drainée une pulsion [...]. »²

« La ligne n'est ni une chose inerte, ni la projection d'un psychisme : elle est très précisément le jet, la lancée ou la jetée dont une main – avec tout le corps qui s'y rassemble – et une trace – infime dépôt de plomb ou de charbon – se font ensemble l'un par l'autre – chacun chargé de l'autre [...]. »¹

Selon Jean-Luc Nancy, la ligne est en effet engendrée à la fois par le geste du dessinateur et la manière dont les matériaux réagissent à ce geste.

1. NANCY J-L., *Le plaisir au dessin*, p.123.

2. *Ibid.*, p.123.

Il existe en effet des relations entre ces trois éléments : le geste, la ligne, et la *trace*. L'inscription du trait, qui, comme nous l'avons vu, scelle le lien entre la ligne et la surface du papier, n'essaie pas de dissimuler le processus qui donne naissance à la ligne, elle permet de laisser l'accès à cette idée de trace. Elle devient en effet le témoin du passage de la main, le geste se devinant à partir de la nature de cette inscription : un geste appuyé marquera davantage la surface que le fera un geste léger, un geste rapide et assuré quant à lui rendra le tracé plus fluide qu'un mouvement lent et hésitant, qui, lui, semblera « bredouiller » sur la surface du papier, etc. L'inscription permet en quelque sorte de *montrer* le geste, l'action de la main et du corps, en tant que mécanisme qui est à l'origine du tracé.

Cy Twombly - *Proteus*¹

Cy Twombly - Proteus

Dans le travail de Cy Twombly, le dessin n'est pas déterminé à l'avance, il est considéré comme la résultante du geste. Le dessin est en effet l'outil par le biais duquel le geste est dévoilé. Ainsi, le geste marque le support, qui permet d'en garder la trace. C'est l'impulsion qui guide le geste, l'instinct qui donne naissance au mouvement. Le dessin révèle alors le rythme du mouvement, donnant à voir l'implication de la main de l'artiste et le temps de réalisation de l'œuvre.

1. TWOMBLY, Cy. *Proteus*. Acrylique, crayon de couleur et mine de plomb sur papier ; (76 x 56.5cm). Collection particulière. Musée d'Art Moderne, Paris.



684 N. C. 10

P. R. STEU

Les lignes qui bougent

Les lignes dessinées sont également liées à la notion de mouvement par le fait qu'elles sont tracées à main levée, que le geste n'est pas prédéfini.

« *Il semble indiscutable que les maîtres calligraphes, tout en écrivant ostensiblement, dessinaient aussi ce qu'ils observaient. Mais ce n'étaient ni les formes ni les contours des choses qu'ils cherchaient à représenter ; l'objectif était plutôt de reproduire à travers le geste les rythmes et les mouvements du monde.* »¹

Comme dans la calligraphie orientale, qui tend, par le tracé des caractères, à *représenter* plutôt qu'à *désigner*, c'est le mouvement de la main qui « donne vie » à la ligne. En effet, les lignes de la calligraphie n'essaient pas de ressembler à ce qu'elles représentent à travers la forme ou le contour, comme on le ferait pour dessiner un objet.

C'est par le rythme, le mouvement que la main insuffle à la ligne que le caractère semble « bouger » comme ce qu'il représente.

La ligne tracée à main levée semble effectivement *bouger*. C'est-à-dire qu'un rythme, un mouvement paraît l'habiter. Pourtant fixe, elle semble mobile. C'est en cela qu'apparaît en effet le geste qui a été exécuté par le dessinateur : la mobilité a été transmise à la ligne.

1. Tim INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, p.173.

Elle n'est pas seulement une trace en tant que témoin de ce geste, qui aurait été noté, ou décrit, mais bien littéralement la trace du geste. Elle adopte elle-même le mouvement qui l'a tracée : les caractéristiques qui définissent le geste (rythme, vitesse, force...) deviennent ceux de la ligne. De la même manière que la mobilité s'est transmise du corps du dessinateur au dessin, elle se transmet également du dessin au regardeur. En suivant la ligne des yeux, le regardeur la longe, et adopte alors également en un certain sens le mouvement de la ligne, faisant lui-même l'expérience du geste que fait la main dessinant, en suivant le même chemin qu'elle.

«Le trait, ou plutôt le tracé ou mieux encore le tracement du trait – ce geste n'est rien d'autre que l'infini en acte que le dessin nous montre, qu'il tend vers nous pour que nous le produisions à nouveau en nous, pour que nous devenions nous-même mimesis¹ de la forme naissante. Ce qui emporte aussi methexis² : j'épouse la courbe de la ligne que je regarde ou celle du mouvement musical que j'entends. Leur désir naît en moi, pour moi – ou plutôt, dans un corps retiré, qui n'est pas « moi » mais cet autre « soi » en moi qui sait s'accorder avec cette motion, cette émotion.»³

1. Du grec ancien μίμησις : imitation, ressemblance.

2. Du grec ancien μέθεξις : participation, non pas dans le sens de « participer à » mais « participer de ».

3. . NANCY J-L., *Le plaisir au dessin*, p.114.

Quand le geste s'efface

Le geste de la main est davantage perceptible lorsqu'il est impulsif, peu contrôlé. Au contraire, lorsqu'on se figure d'abord la ligne puis qu'on la trace pour qu'elle ressemble à ce qu'on a imaginé, l'accent est mis sur la forme qu'elle prend, le geste tend à se faire oublier, du côté du dessinateur comme de celui qui est confronté au dessin. Ce qu'on a défini plus haut comme l'*inscription* est alors moins présente : la ligne n'est plus « disponible », le geste, prédéfini, moins apte à s'adapter aux contraintes du support. Le lien entre le support et la ligne est réduit : si celui-ci n'influence pas le dessin, alors son tracé peut être réalisé de manière indifférenciée sur tel ou tel support. Il n'y a plus la même dépendance entre ces deux éléments.

La maîtrise, l'encadrement de la ligne peut également passer par un contrôle visuel, qui vient s'opposer à la liberté du geste. Plus la ligne proposera de ressembler à quelque chose, plus on passera à côté du geste. En effet, confrontés à une image, nous avons tendance à chercher à discerner des formes reconnaissables, et c'est alors un effort à fournir que d'outrepasser le réflexe d'identification pour prendre en considération le geste qui est à l'origine du dessin.

L'installation *Wind Drift* présente une cartographie des vents à la surface de la planète, représentée par des flèches dont la longueur et la direction nous donnent des indications sur les caractéristiques des vents. Pourtant invisibles, les vents qui sont représentés prennent forme à travers une codification de certaines de leurs caractéristiques, ils deviennent des lignes dont la répartition instaure, au sein de l'image, une sensation de flux, de forces.

Ici, l'utilisation des lignes pose à la fois la question de la représentation, puisqu'elles font référence à un élément extérieur au dessin lui-même, de la notation d'un mouvement, mais aussi de la matérialité de la surface et de la ligne. La surface, dans le cas d'une cartographie des vents, peut être celle du sol, qui sert de point de repère fixe par rapport aux déplacements d'air. C'est de cette manière que l'artiste les représente, cependant, il n'utilise pas de fond de carte auquel il superposerait ses flèches mais suggère seulement le planisphère en ne représentant les vents qu'à la surface des mers, laissant vides les espaces correspondant aux continents.

1. BILLOTTE, Benoît. *Wind Drift*. Dessin au sable et colle ; (450 x 1300 cm), 2013. Centre Pompidou-Metz.



Ici, l'inscription est assez peu présente, inévitablement par le fait que les lignes ne sont pas la trace directe du geste de la main de l'artiste (le procédé utilisé, consistant à coller du sable sur le support pour former les flèches, n'est pas dynamique).

On pourrait chercher à voir l'inscription non pas dans le mouvement de la main qui manie l'outil mais dans le mouvement des vents, des flux d'air, que représente l'artiste, cependant le support n'est pas affecté directement par ces déplacements, ils sont symbolisés, codés par les flèches.



Le dynamisme présent dans l'image ne découle effectivement pas ici du geste qui l'a créée puisqu'il n'est pas question de *traces* de ce geste. Pour ces lignes, prises individuellement, il est difficile de retrouver une notion de pulsion, de force. Ce sont les caractéristiques des vents (force, direction), qui, une fois codées visuellement, par la longueur, la direction, et la densité des lignes, donnent à l'ensemble une impression de rythme, de tensions, perceptible dans la masse des lignes.

« La ligne n'est pas une mauvaise ressource pour désigner comme origine ce point de contact entre une pensée et un geste, entre une sensibilité et une activité, ce point indivisible et mobile où naît une forme et avec elle une manière – toute la maniabilité et la manipulation conjointes d'une mise en œuvre, c'est-à-dire d'une mise à jour de ce qui n'était ni caché, ni donné, mais qui s'invente avec son geste. »¹

Jean-Luc Nancy fait également ici référence au lien entre la ligne et le geste. En notant que celle-ci « *s'invente avec son geste* », il suggère en effet que le cheminement de la ligne n'est pas prédéfini, il se crée au moment du tracé de la ligne.

Cette notion est également présente chez Tim Ingold, dans Une brève histoire des lignes, où il distingue clairement les lignes dont le tracé est libre de celles dont la direction, la longueur sont définies à l'avance. Sa réflexion s'appuie sur la comparaison avec des modes de déplacement : le *trajet* (traduction du terme anglais « wayfaring ») et le *transport*.

1. NANCY J-L., *Le plaisir au dessin*, p.124.

« *Le voyageur itinérant (wayfarer)* [donc apparenté au trajet] *est continuellement en mouvement. [...] Le voyageur et sa ligne sont ici une seule et même chose. Cette ligne se développe à partir de son extrémité, tandis que le voyageur avance, suivant un processus de croissance et de développement constant, ou d'auto-renouvellement.* » ¹

Cependant, il y a d'autres lignes que l'on peut associer à la notion de transport décrite par Ingold : à l'opposé du trajet, libre, le transport consiste en effet à relier efficacement des points entre eux, et met la priorité sur la destination, non sur le voyage en lui-même. La ligne brisée qui relie des points, déjà placés dans l'espace, entre eux, ou la ligne dont la destination est prédéfinie, ressemblent en cela au transport : elles s'éloignent de l'idée d'une promenade, d'un trajet dans l'espace du support.¹²

« *Le transport, au contraire, est relié à des lieux spécifiques. Chaque déplacement, orienté vers une destination spécifique, a pour fonction de relocaliser des personnes et leurs effets. Le passager qui part d'un endroit pour arriver à un autre n'est nulle part entre les deux.* » ²

1. INGOLD T., *Une brève histoire des lignes*, p.101.

2. *Ibid.*, p.111.

Ces lignes semblent finies, très peu mobiles, et sont finalement dissociées du mouvement de la main qui les fait naître. On retrouve les mêmes caractéristiques dans le concept du transport : le déplacement n'a pas d'intérêt en soi, il est le moyen de desservir des destinations. Les moments de voyage sont considérés comme des moments de transit, à faire durer le moins longtemps possible. La ligne brisée (dans la mesure où ses points d'arrêts sont prédéfinis, sans quoi elle est aussi une ligne « libre ») suit la même logique en empruntant le chemin le plus court – la ligne droite – entre les points qu'elle relie. La relation de la ligne à la surface, son inscription sur celle-ci, est semblable à la relation du voyageur transporté à son environnement : tous deux le *traversent*. En évitant de s'attarder sur la surface du support, les lignes dont le tracé est prévu préalablement paraissent moins « inscrites » sur celle-ci. Le lien qui rapproche leur tracé du support s'en trouve amoindri, par le fait qu'il n'influence pas directement le tracé.

La ligne dont le tracé est libre s'apparente en revanche davantage à la notion de trajet. C'est en effet une ligne qui voyage en évitant les arrêts, suivant un développement constant. Ce n'est pas une ligne pressée, elle prend le temps de se promener à la surface du support sur laquelle elle évolue. Comme le voyageur itinérant, ces lignes peuvent toujours aller plus loin, elle n'ont pas de terminus prévu, de destination finale. La notion de liberté du trajet engendre également une idée d'autonomie, qui ne peut s'appliquer à la ligne à laquelle on a imposé une destination.

Le transport dissocie effectivement la locomotion de la perception. Le voyageur transporté est un passager. Ce n'est finalement pas lui qui se déplace, il est déplacé, et perd alors son autonomie. Comme sa destination est prédéfinie, ce qu'il perçoit de ce qui l'entoure ne peut influencer cette dernière. C'est de la même manière que fonctionnent les lignes auxquelles on attribue une destination, sans « prendre en compte » l'espace qu'elles occupent dans le support, ni les réactions de ce dernier à leur passage.

En revanche, l'itinérance permet au voyageur d'adapter son trajet, son orientation, son rythme, à l'environnement en train de se dévoiler sur son chemin. Le dessin à main levée de lignes libres correspond en cela à l'itinérance ; la main, en promenade sur le support, s'adapte à son environnement, à la manière dont il réagit, à l'espace qui lui est disponible. Cette manière d'appréhender le traçage d'une ligne offre alors la possibilité d'être d'autant plus attentif aux réactions du support, à la manière dont la ligne s'inscrit. Le geste est alors déterminant dans le tracé de la ligne, il en est indissociable, puisque la forme que la ligne va prendre est seulement liée à l'impulsivité du geste et aux éléments « environnementaux » qui vont l'influencer.

Temps

L'appréhension du mouvement de la main comme une démarche s'apparentant à une promenade, une flânerie, plutôt qu'à un « déplacement pour affaires », en plus de rendre plus accrue la perception des réactions du support, du corps, de ce qui se passe pendant le tracé du dessin, permet également de *prendre le temps*. Prendre le temps au sens de profiter de la durée de dessin, en avoir conscience, mais aussi d'une certaine manière, au sens de le *saisir* en lui donnant une forme à travers le dessin. La ligne contient en elle-même la notion du temps, puisqu'elle naît de la mise en mouvement d'un point. Ce point, statique, n'agit que dans l'espace. En se mettant en mouvement, il fait alors cohabiter l'espace et le temps. La ligne serait alors, en tant que trace du geste, l'équivalent d'une durée : celle qui existe entre l'instant où l'outil entre en contact avec le papier, et celui où il s'en détache.

Le rythme de la ligne permet de nous donner accès au temps de réalisation de cette dernière : une ligne souple et assurée suggérera la lenteur du geste qui l'a dessinée, tandis qu'une ligne saccadée et moins appuyée témoignera d'une exécution plus rapide.

Le geste tout entier se retrouve alors dans la ligne qu'il trace : par la manière dont elle s'inscrit sur la surface, elle devient elle-même la pulsion, la force et l'assurance du geste, mais elle est aussi son cheminement dans l'espace et enfin, sa durée.

Dessin :

art de représenter des objets
(ou des idées, des sensations)
par des moyens graphiques.

III. QUESTION(S) DE NOTATION

Ainsi, la ligne est assimilée au geste, elle fait siennes les caractéristiques du geste, par le fait qu'elle en est la *trace*. On peut se demander alors ce qui distingue la trace du geste que constitue la ligne de la notion de *notation* du geste.

La ligne, par le fait qu'elle combine la majorité, si ce n'est la totalité, des éléments qui caractérisent le geste, constitue en effet un moyen de noter ce geste, de le matérialiser. À la manière d'un outil sismographique, elle offre la possibilité d'enregistrer le geste qui l'a tracée. Cependant, la ligne *dessinée* n'est pas seulement un moyen d'avoir accès au mouvement du dessinateur. Il est ici pertinent de se rappeler la définition de la ligne que Jean-Luc Nancy nous propose : elle constitue « *le point de contact entre une pensée et un geste, entre une sensibilité et une activité* ». Il s'agit à présent de repenser la ligne dans le contexte du dessin, et plus largement, de l'art. La ligne ne constitue pas un outil de notation, informatif, sur le mouvement du corps du dessinateur ; elle dépend également de la *pensée* du dessinateur, et, surtout, de sa *sensibilité*. C'est cette dernière, mise à contribution chez le regardeur aussi, qui fait la différence entre le dessin et un système de notation, dont le but est de transmettre des informations, des indications rationnelles, au destinataire.

C'est en cela également que l'on peut distinguer dessin et écriture ; bien que les lignes d'un texte manuscrit puissent se rapprocher de lignes dessinées, la destination n'est pas la même. L'écriture, par son contenu sémantique, fait référence à des éléments extérieurs, codés par la forme des lettres (puis par leur organisation sous forme de mots, eux-mêmes agencés en phrases). La forme de la ligne qui fait les lettres n'est que l'outil qui permet de coder des informations.

En effet, hors du champ de l'art, la ligne est un élément utilisé comme système de notation. Sa forme, sa longueur, son épaisseur, sont autant de moyens de coder, de symboliser les caractéristiques de ce que l'on souhaite décrire.

R. Murray Schafer – Partition de *Snowforms* ¹

Les correspondances entre la ligne et le geste ont notamment été utilisées pour faire de la ligne un système de notation musicale. R. Murray Schafer, à travers la partition de *Snowforms*, transcrit en effet les indications musicales du chant sous formes de lignes. De la même manière que peut le faire une partition sur une portée conventionnelle, on y trouve la notation de la mélodie, ainsi que les informations permettant son interprétation (nuances, phrasé, tempo, etc.).

La partition linéaire, par la forme qu'elle prend, est directement associée aux modulations de la voix, contrairement à la notation utilisant la portée, qui, elle, symbolise la mélodie par les notes : il s'agit de points, situés à des hauteurs variables sur la grille que constitue la portée. La notation dans ce cas n'est pas linéaire, mais ponctuelle, et ne correspond plus, visuellement, aux modulations de la voix.

Ces modulations sont très proches d'un mouvement, caractérisées par l'amplitude, la vitesse, la force, etc. (les gestes par lesquels un chef d'orchestre conduit ses musiciens nous offrent un exemple de rapprochement entre la musique et le domaine gestuel).

1. SCHAFFER, R. Murray. *Snowforms*. 1986. Pièce pour chœur féminin, dont nous présentons ici la partition.

« *Le caractère de la ligne trouve une transposition plus ou moins précise dans le langage des autres arts. [...] La plupart des instruments de musique correspondent au caractère linéaire. Le volume du son des différents instruments correspond à l'épaisseur de la ligne.* »¹

Musicalement, la mélodie, notamment exécutée avec la voix, peut être confondue avec la ligne. On parle en effet de « ligne mélodique ». D'autres mots qui définissent la musique sont également empruntés au domaine visuel, ou spatial : la *hauteur* d'une note, sa *longueur* pour parler de sa durée (terme qui n'est d'ailleurs pas exclusivement utilisé à propos des notes).

La musique entretient en effet un lien étroit avec une conception visuelle. La ligne paraît être l'élément graphique qui correspond le mieux à cette conception, en *ressemblant* au son qu'il décrit. La ligne, utilisée de la sorte, fonctionne à la manière d'un instrument sismographique : un mouvement, une vibration, est transcrite graphiquement. Les variations de hauteur de la voix sont symbolisées par l'amplitude des montées et des descentes de la ligne, les nuances sont codées par l'épaisseur du trait, le rythme est noté horizontalement, la durée des notes étant proportionnelle à la distance que la ligne parcourt.

1. KANDINSKY W., *Point et ligne sur plan*, p.118.

La ligne est ici le moyen de prendre note de la mélodie, des éléments nécessaires à son interprétation. La destination de ces lignes n'est pas la même que celle d'un dessin : la partition n'est pas l'œuvre, elle n'en est que la notation, elle contient les informations nécessaires à l'exécution de la pièce musicale, qui elle, est l'œuvre.

The score consists of three staves, each with a vocal line for Sopranos and Altos. The notes are connected by wavy lines, and there are double lines indicating rests or specific dynamics. The time signatures are 1'00\", 1'05\", 1'10\", 1'15\", 1'20\", 1'25\", 1'30\", and 1'35\". The notes are labeled with letters and accidentals: b^b, g, a^b, e^b, f, c, d, e^b, g, b^b, g, c, e^b, f, g, e^b, f, e^b, f, e^b, f, e^b, d, c, b^b, g, a, g^b, f, e^b, d. There are also dynamic markings like f and mf. Performance instructions in French are present: "APINGAUT, APINGAUT... (etc.)", "DIVIDE INTO 2 OR 3 GROUPS, OVERLAPPING, GENTLY AND CONTINUOUSLY.", "APINGAUT = FIRST SNOW FALL", and "A SUDDEN BURST OF ENERGY, THEN TAPERING AWAY". At the bottom right, there are lyrics: "MA MAUYAK = SOFT SNOW".

Dans la partition de Murray Schafer, la ligne tracée est destinée à noter des informations, elle code le chant. Comme dans un dessin, c'est la forme qu'elle prend qui est importante, mais dans une autre mesure. Quand nous observons un dessin, nous regardons la ligne et sa forme pour elles-mêmes, ici elles ne sont qu'un outil pour nous donner des indications sur la mélodie.

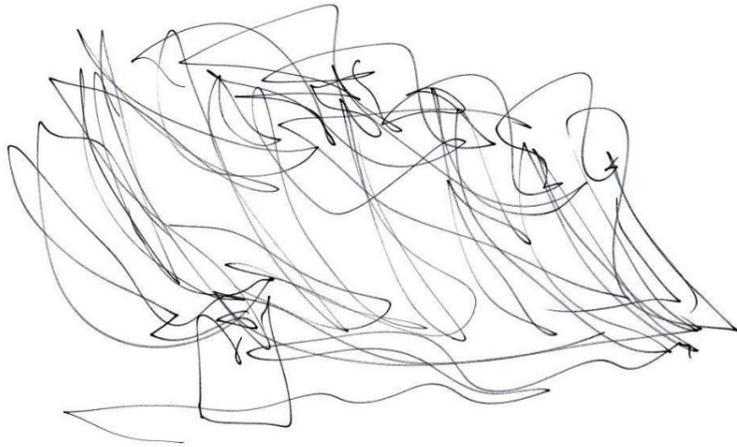
C'est la fonction utilitaire, attribuée dans ce cas à la ligne, qui la distingue donc de la ligne dessinée. Le degré de lecture est en effet différent ; la ligne symbolise, par son aspect, des caractéristiques musicales, et ce sont elles que nous cherchons à saisir. En voulant « comprendre » ce que signifie la ligne, nous faisons alors abstraction de ce que nous observons dans un dessin, à savoir la manière dont a été tracée la ligne, son dynamisme, sa relation à l'espace qu'elle investit, etc.

Il existe aussi des dessins dans lesquels la forme de la ligne fait référence à un élément extérieur sans pour autant fonctionner comme un système symbolique.

Frank Géhry - *Croquis préparatoire pour la fondation Louis Vuitton*¹

Les croquis préparatoires de Géhry paraissent peu conventionnels, dans le sens où l'on s'attend à y retrouver des informations architecturales concernant la construction du bâtiment qu'il conçoit. Pourtant, le croquis est très peu précis, il ne constitue pas vraiment un dessin technique dans la mesure où il ne représente pas fidèlement le bâtiment comme l'architecte se l'imagine. En principe, le dessin d'architecture a une destination, un but précis : il est censé coder, symboliser des indications aidant à la conception de l'édifice. Frank Géhry, lui, s'affranchit en partie de cette fonction ; cependant, en traçant ces croquis à main levée, il parvient à montrer le dynamisme, le mouvement qu'il souhaite transmettre à la construction. La ligne est libre et laisse alors s'exprimer le geste : en ne contraignant pas le trait, en ne destinant pas le dessin à ressembler au bâtiment, il parvient à faire « bouger » son dessin comme le bâtiment qu'il conçoit.

1.GEHRY, Frank. *Fondation Louis Vuitton*. 2005-2014. Paris. Esquisse.



Wark.
Figuery Apr. 06

Ce n'est donc pas la forme de l'édifice qu'il a voulu représenter, mais son mouvement, son rythme, comme la calligraphie orientale qui ne cherche pas à représenter formellement ce qu'elle désigne, mais à travers le tracé des caractères, tend à adopter le même comportement, la même dynamique. Le mouvement qu'il a appliqué à sa main et que le tracé de la ligne nous transmet, correspond au dynamisme du futur bâtiment.

Ici, le croquis n'est pas censé faire œuvre, il est utilisé comme un outil pour donner des indications quant à la conception du bâtiment, qui, lui, est l'œuvre. La ligne endosse donc ici aussi un rôle utilitaire. Cependant, l'impulsivité du trait, qui est le résultat d'une certaine liberté que Gehry a accordée au geste de sa main, nous pousse à regarder le dessin pour ses lignes, sa forme, son dynamisme, et non en cherchant à comprendre en quoi il représente le bâtiment.

Nous abordons alors la ligne de la même manière que nous appréhenderions un dessin, puisque les caractéristiques de la construction ne sont pas symbolisées par la ligne : elles sont similaires à celles de la ligne. Le degré de lecture ne diffère pas de celui d'un dessin : bien que la ligne fasse référence à quelque chose d'autre qu'à elle-même, elle utilise pour cela les capacités et le langage propres à la ligne dessinée.

En n'ayant pas recours au champ représentatif, la ligne ne devient pas un intermédiaire, on y porte la même attention que lorsqu'on regarde un dessin. La fonction allusive désincarne la ligne, en lui attribuant un sens rationnel qu'elle veut intelligible pour le regardeur. Le sens est alors prioritaire sur le ressenti que l'on peut avoir face à son tracé.

Ici, Gehry s'adresse autrement au regardeur ; il lui propose de faire une expérience plus sensible que rationnelle, le dynamisme dont il veut faire état dans ce croquis est perceptible directement, sans raisonnement logique.

La ligne symbolique, du raisonnement au « résonnement »

Utilisée en tant que moyen de notation, la ligne se rapporte à un élément extérieur, elle a pour fonction d'apporter des indications sur celui-ci. Elle peut y faire référence de deux manières : la première nécessite un raisonnement logique pour saisir le sens - comme dans l'exemple de la partition de *Snowforms*- en fonctionnant comme un signe, un symbole. La seconde quant à elle n'est pas rationnelle et consiste à percevoir sensiblement la forme de la ligne, de la même manière qu'on aborderait un dessin.

En dehors du champ de la notation, certains artistes peuvent pourtant en utiliser les codes pour amener le regardeur à faire une expérience sensible du dessin, à considérer le tracé de ligne pour ce qu'il est et non pas à y chercher la transcription d'un message, d'une information.

Mirtha Dermisache interroge nos habitudes en tant qu'individus lettrés, en jouant avec les codes de l'écriture. Ici, l'attitude qu'il est possible d'adopter par exemple face aux croquis de Ghéry, est inversée. Face à ceux-ci, le dessin pouvait paradoxalement être considéré pour rien d'autre que lui-même, bien qu'il soit au service des indications qu'il délivre. Leur destination informative pouvait y être oubliée tant ils « ressemblaient » peu à des croquis techniques. Dans le travail de Dermisache, le dessin ressemble intentionnellement à une page écrite, mais il n'y a pas d'écriture, nulle information délivrée, juste des lignes dessinées. L'artiste place en effet la ligne dans un contexte clairement défini : celui de l'écriture, par le biais de la mise en page, ici en colonnes, et du cheminement horizontal du trait suggérant un texte. Des réflexes de lecture, qui diffèrent du regard que l'on porte habituellement à un dessin, sont déclenchés chez le regardeur. Ces habitudes de lecteur nous amènent alors à chercher à reconnaître des lettres et à recevoir un message, mais les signes dessinés ne réfèrent à rien, l'information est absente.

1. DERMISACHE, Mirtha. *Diario N°1, Año 1*. Impression offset sur papier ; (47,5 x 36,5 cm). 1972. Fondation PROA, Buenos Aires.

Une fois dépassé ce réflexe de lecteur, le regardeur peut alors considérer la ligne pour ce qu'elle est, suivre son mouvement, ses sinuosités. Par le truchement qu'elle opère, l'artiste attire l'attention sur la forme du trait et amène le regardeur à envisager finalement le dessin pour rien d'autre que ce qu'il est. En renonçant à identifier des lettres, des phrases, en acceptant qu'il n'y ait aucun contenu sémantique dans ces lignes « écrites », il nous est possible de les envisager en tant que dessin, nous attardant alors sur leur forme.

L'artiste met en place les conditions pour que la confrontation à l'absence d'information logique dans son dessin soit franche, brutale. En empruntant les codes de la notation, elle met en lumière le fait que sa ligne ne s'y apparente pas. L'attitude adoptée par le regardeur se trouve contrainte, son expérience face à l'œuvre conditionnée : une fois face au fait qu'il n'y a pas de signification contenue dans la ligne, il est réceptif à sa forme, au dessin qu'elle compose.

La notion de notation, dans la mesure où il s'agit de faire référence à un élément extérieur à l'œuvre, de le « coder » par le biais du dessin, est également présente à un autre niveau dans l'œuvre d'art. Revenons à la théorie de Kandinsky, d'après qui les lignes dessinées provoquent en effet, selon leur position, leur inclinaison, des sensations différentes (lourdeur, légèreté, stabilité, etc.). Ces sensations, telles qu'il les décrit, peuvent être perçues dans un autre contexte que face à une œuvre : il est bien question d'évoquer un élément extérieur au dessin. L'image serait alors une manière de retranscrire visuellement ces impressions, de les matérialiser.

Pourtant c'est dans la destination que l'œuvre diffère de la notation : le but chez Kandinsky n'est pas de matérialiser les sensations, d'en faire le constat ou de les décrire par le biais de l'image, mais de les provoquer chez le regardeur.

Il en parle en effet avec le terme de « résonances » provoquées par l'image, nous replaçant dans le domaine du sensible et non de l'intelligible.

« En isolant petit à petit le point du cercle restreint de son action habituelle, ses caractéristiques intérieures, muettes jusqu'alors, dégagent une résonance accrue.[...] Leurs effets et influences surmontent les refoulements humains. »¹

1. Résonance évoquée ici à propos du point. KANDINSKY W., *Point et ligne sur plan*, p.29.

« *Pourtant il ne faudrait pas s'imaginer qu'il faut prendre ces rapports à la lettre et il ne faudrait surtout pas croire qu'ils puissent définir une conception compositionnelle. Notre but est de montrer analytiquement les tensions intérieures du Plan Originel et de rendre consciente l'existence de ces tensions.* »¹

Kandinsky contrebalance ainsi la précision qu'il apporte dans la description des sensations et leurs correspondances visuelles, qui pourraient faire de la composition une forme de système de codification. Le dessin ne provoque pas seulement des sensations que nous serions capables d'éprouver dans d'autres contextes. Il ne s'agit pas pour l'artiste de simuler des conditions extérieures à l'art, mais bien d'utiliser le langage propre à l'art, inaccessible aux mots ou à la raison.

*«D'autre part nous voudrions indiquer que les tentatives pour expliquer l'art par des données géographiques, économiques, politiques ou autres considérations purement « matérialistes » ne peuvent jamais être complètes, et que ces méthodes n'évitent pas la partialité. [...] Tout n'est pas visible et compréhensible, ou – autrement dit – sous le visible et le compréhensible se cachent l'invisible et l'incompréhensible.»*²

1. KANDINSKY W., *Point et ligne sur plan*, p.153.

2. *Ibid*, p.168.

»

«*Le but de la théorie est :*

1. trouver la vie

2. rendre perceptible sa pulsation, et

*3. constater la conformité aux lois de tout ce qui vit. »*¹

C'est sur cette affirmation que Kandinsky clôt Point et ligne sur plan. Il semblerait possible d'étendre cette définition au dessin lui-même.

Par le tracé des lignes, le dessin nous fait parvenir le rythme de la main de l'artiste. Sa pulsion, sa pulsation sont transmises à la ligne, qui au-delà de témoigner du geste, comprend en elle-même la pensée et la sensibilité de l'artiste. Les formes ainsi générées s'adressent à nous, dans un langage qui leur est propre, dépassant le domaine rationnel. La sensibilité sollicitée chez l'artiste pour mettre en œuvre le processus créatif est celle qui est également sollicitée chez le regardeur.

1. Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan*, p.183.

« Mais bien plus largement que ne l'indique le terme « dessin » dans son acception visuelle ou graphique, le dess(e)in – il faut reprendre ici la double orthographe – constitue la mise en rapport, en général, avec la formation d'une forme (d'une chose, d'une pensée, d'une émotion...). Il est ouvert par la recherche d'une coïncidence avec le mouvement le plus profond ou le plus secret d'un apparaître ou d'un paraître : comment cela est-il proprement, comment cela se forme-t-il au juste ? Quelle est l'énergie particulière, quelle est la force et comment vient-elle au jour ? Comment se forme-t-elle ? De proche en proche, ce dont il est question n'est rien moins que : comment le monde se forme-t-il et comment m'est-il permis d'épouser son mouvement ? »

Jean-Luc NANCY, *Le Plaisir au dessin.*

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie Générale :

- BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. Paris : Mille et une nuits, 2010.
(La Petite Collection, n°567).
- BRUSATIN, Manlio. *Histoire de la ligne*. Paris : Flammarion, 2013.
- COOTER, Margaret, *Between mark and script : reading ambiguity*. Essai disponible en ligne sur le site de l'artiste. URL : <<http://www.margaretcooter.co.uk/essay---between-mark-and-script-reading-ambiguity.html>>
- INGOLD, Tim. *Une brève histoire des lignes*. Zones sensibles, 2011.
- KANDINSKY, Wassily. - *Point et ligne sur plan*. Paris : Gallimard, 1991.
- *Du Spirituel dans l'art*. Paris : Gallimard, 2012. (Folio Essais).
- KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, 2013. (Folio Essais).
- KUBIN, Alfred. *Le travail du dessinateur*. Paris : Éditions Allia, 1999
- MIDAL, Fabrice. - *Comprendre l'art moderne*. Paris : Pocket, 2010. (Agora).
- *Au service du sacré : sauter à l'angle moderne*. Mayet : Éditions du Grand Est, 2007.
- MALDONADO, Guitemie. La peinture à tâtons. *Artpress*, juin 2013, supplément au n° 401 sur Simon HANTAÏ.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art : présentés par Dominique Fourcade*. Hermann, 2009. (collection Savoir : sur l'art)
- NANCY, Jean-Luc. *Le plaisir au dessin*. Paris : Galilée, 2007. (collection Écritures/Figures)
- POIRAUDEAU, Anthony, *La marche à pied comme pratique et expérience artistiques*, conférence prononcée au 10neuf, Centre Régional d'Art Contemporain. Montbéliard, 20 janvier 2011. URL : <<http://liminaire.fr/lignesdedesir/index.php/inspiration/la-marche-a-pied-comme-pratique-artistique/>>
- RATCLIFF, Carter. Hantaï en Amérique, *Artpress*, juin 2013, supplément au n° 401 sur Simon HANTAÏ.

À propos des artistes cités :

Bouchra Khalili

KHALILI Bouchra. - Comment naît une parole qui résiste ? Comment s'incarne-t-elle ?

Revue Entre [en ligne]. Propos recueillis par Thomas LAPOINTE.

URL : <<http://www.revue-entre.fr/?q=content/bouchra-khalili-comment-naît-une-parole-qui-résiste-comment-s'incarne-t-elle>>

- Seule la main qui efface peut écrire. *Pointligneplan* [en ligne].

URL : <<http://www.pointligneplan.com/la-fabrique-des-films-bouchra-khalili>>

WILSON-GOLDIE, Kaelen. Focus : Bouchra Khalili. *Frieze magazine* [en ligne]. Publié

pour la première fois dans *Issue*, novembre/décembre 2011, n°143. URL :

<http://www.frieze.com/issue/article/focus-bouchra-khalili/>

Hiroyuki Doi

COTTER, Holand. The Desire to Draw, Sometimes a Compulsion. *New York*

Times, Art Review, 16 septembre 2005. [disponible en ligne] URL :

<[http://www.nytimes.com/2005/09/16/arts/design/16cott.html?](http://www.nytimes.com/2005/09/16/arts/design/16cott.html?_r=2&n=Top/Reference/Times%20Topics/People/C/Cotter,%20Holland?ref=hollandcotter&)

[_r=2&n=Top/Reference/Times%20Topics/People/C/Cotter,%20Holland?](http://www.nytimes.com/2005/09/16/arts/design/16cott.html?_r=2&n=Top/Reference/Times%20Topics/People/C/Cotter,%20Holland?ref=hollandcotter&)

[ref=hollandcotter&](http://www.nytimes.com/2005/09/16/arts/design/16cott.html?_r=2&n=Top/Reference/Times%20Topics/People/C/Cotter,%20Holland?ref=hollandcotter&)>

site de l'artiste : <http://www.doi.muenchina.com>

Chiharu Shiota

site de l'artiste : <http://www.chiharu-shiota.com>

Cy Twombly

BARTHES, Roland. Cy Twombly ou « Non multa sed multum ». *Cy Twombly, Catalogue des œuvres sur papier*, Yvon LAMBERT. 2002, éditions du seuil.

TWOMBLY, Cy. Entretien avec David SYLVESTER. *Art in America*, juillet 2000, volume 88, n°7.

WILLEM, Guillaume. Prospection par le geste. Quelques œuvres de Cy Twombly. *Revue Prospection* [en ligne]. 16 décembre 2012.

URL : <<http://revueprojections.wordpress.com/2012/12/16/prospection-par-le-geste-quelques-oeuvres-de-cy-twombly/>>.

LEEMAN, Richard. Roland Barthes et Cy Twombly : le «champ allusif de l'écriture». *Rue Descartes*, avril 2004, n°34.

site de l'artiste : <http://www.cytwombly.info>

Benoît Billotte

site de l'artiste : www.benoitbillotte.com

R. Murray Schafer

GEISLER, Elise. Du « soundscape » au paysage sonore, *Métropolitiques* [en ligne], 23 octobre 2013. URL : <<http://www.metropolitiques.eu/Du-soundscape-au-paysage-sonore.html>>

Frank Géhry

Connaissance des arts, 4e semestre 2014, Hors-série Frank GEHRY, n°644. Paris : SFPA, 2014.

Mirtha Dermisache

site de l'artiste : mirthadermisache.com

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	p.1
I. Ligne - RELATION DE LA LIGNE À LA SURFACE.....	p.3
. La surface dans le support : quelle relation entre la ligne et la surface ?	p.4
. La surface au sein de l'image : le plan	p.10
. Bouchra Khalili – <i>The Constellations</i>	p.13
. Hiroyuki Doi - <i>Untitled [HD 3612]</i>	p.18
. Chiharu Shiota – <i>Other Side</i>	p.22
. Inscription de la ligne sur une surface	p.25
II. Trait – LA LIGNE : TRACE D'UN GESTE.....	p.29
. L'inscription : montrer le geste.....	p.30
. Cy Twombly – <i>Proteus</i>	p.34
. Les lignes qui bougent.....	p.36
. Quand le geste s'efface.....	p.38
. Benoît Billote – <i>Wind Drift</i>	p.39
. La ligne “libre”	p.42
. Temps.....	p.46

III. Dessin – QUESTION(S) DE NOTATION.....	p.49
. Murray Schafer – <i>Partition de Snowforms</i>	p.52
. À la frontière entre dessin et notation.....	p.56
. Franck Ghéry – <i>Croquis préparatoire pour la fondation Louis Vuitton</i>	p.56
. La ligne symbolique, du raisonnement au résonnement.....	p.59
. Martha Dermisache – <i>Diario n°1 Año 1</i>	p.61
Bibliographie	p.71

